

Moholy-Nagy und der Konstruktivismus · Bemerkungen zum Verständnis

László Moholy-Nagy gehört ohne Zweifel zu den vielseitig richtungsweisenden Gestaltern unseres Jahrhunderts, dem zurecht neben zeitgenössischen Würdigungen schon der zwanziger Jahre, unter anderem durch Ernő Kállai, dann in dem persönlich gehaltenen und zugleich programmatischen Buch seiner zweiten Frau Sibyl Moholy-Nagy mit dem Vorwort von Walter Gropius, in jüngster Zeit erneut Aufmerksamkeit geschenkt wird, besonders in der ungarischen Forschung und auch deutschsprachig durch Studien von H. Weitemeier, T. Osterwold, W. Herzogenrath u. a. [1] Die Welle der Beschäftigung mit dem Konstruktivismus als noch immer junger Herausforderung von Gesellschafts- und Kunstverständnis unserer Zeit hält unvermindert an, ebenso der Kampf der Ideen um die geistige und praktische Bewältigung des konstruktivistischen Erbes. Marxistisch-leninistische Angebote zur Aufhellung seiner eminenten Bedeutung für uns zeichnen sich in der Sowjetunion und in anderen sozialistischen Ländern, auch von einigen Autoren aus der kapitalistischen Welt, kräftiger ab. Zu nennen sind Arbeiten der sowjetischen Theoretiker und Historiker J. Dawydow, Chan-Magomedow, O. Schwikowsky, W. Chasanowa, des Bulgaren V. Angelow, der Tschechen D. Konečný und J. Kroha, der Ungarn N. Aradi, M. Major, J. Szabó, K. Passuth, in Polen ist auf A. Stern oder die Mitarbeiter des Museums in Łódź hinzuweisen. [2] Sie können sich berufen auf beachtenswerte Ansätze der Verständigung über den sozialen und ästhetischen Rang des Konstruktivismus in der sowjetischen Kultur- und Kunsttheorie der zwanziger Jahre und innerhalb der konstruktiven Strömung europäischer proletarischer Kunst: auf die Theoretiker des „LEF“ um W. Majakowski, wie B. Arwatow, O. Brik, S. Tretjakow, B. Kuschner, N. Tarabukin u. a. Sie können sich berufen auf die seinerzeitigen Studien zum „konstruktiven Stil“ und „konstruktiven Realismus“ von I. Joffe, I. Maca oder M. Ginsburg, auf die Theorien und Programme der Künstler selbst, von Malewitsch, Tatlin, Rodtschenko, Lissitzky, der Künstlergruppen „OST“ und „Oktjabr“, der konstruktivistisch-funktionalistischen Architekten. Ferner auf die Debatten über Proletariat, technische und soziale Revolution und Kunst im ungarischen, deutschen, polnischen oder holländischen Konstruktivismus in den entscheidenden Jahren nach der Oktoberrevolution bis gegen Mitte der zwanziger Jahre. In diesen Kontroversen, innerhalb des leidenschaftlichen gestalterischen und theoretischen Suchens nach einer neuen, sozial progressiven, dem voll anbrechenden Zeitalter der großen Industrie und des Sozialismus angemessenen Kunstkonzeption hat Moholy-Nagy mit seinen Werken und seinen Publikationen einen wichtigen Platz.

Moholy-Nagy, nach Gropius begabt mit der „Haltung eines vorurteilsfreien, glücklich spielenden Kindes“ und der „Unmittelbarkeit seiner intuitiven Wahrnehmung“, beschäftigte sich mit Photographie, Photomontage und Photogramm, sein Augenmerk galt dem statischen und dem bewegten Bild (z. B. Lichtspiel „Schwarz-Weiß-Grau“, 1930). Eine Schlüsselrolle für die nur ihm eigene, individuelle gestalterische Vision innerhalb des Konstruktivismus hat seine Faszination vom Licht, gipfelnd in dem

geist- und widerspruchsvollen „Licht-Raum-Modulator“, dessen Idee und Entwurf zwischen 1922 und 1930 reifte. In den Bannkreis seiner Ideen, Formuntersuchungen und Formvorschlüsse zog er Theater, vom Bühnenbild bis zu einer Gesamtschau neuer „mechanischer Exzentrik“ aus den Grundelementen Ton, Farbe, Licht, Bewegung, Raum, gegenständlicher und menschlicher Form und Gestalt ein, die mancherlei Ähnlichkeit nicht nur mit O. Schlemmers Bemühungen am „Bauhaus“ aufweist, sondern auch Beziehungen hat mit der Bio-Mechanik Meyerholds auf der Suche nach einer neuen metaforischen und gestisch suggestiven Schauspiel- und Tanzkunst. Sein Werk in der Gesamtheit umfaßt frühe erregende, aus den Erschütterungen des ersten Weltkrieges geborene Bildnis- und Landschaftszeichnungen im Sinne des ungarischen Kubo-expressionismus, Collagen, die legendären „Telefonbilder“, Plakate und Typographien, statische plastisch geometrische Kompositionen und Mobiles, Gemälde (unter ihnen die transparenten Bilder) wie Ausstellungsgestaltungen. Viele Experimente sind unlöslich verbunden mit seiner schöpferisch suchenden und – wenn man so sagen darf – finderischen Lehre am „Bauhaus“ wie am späteren „New Bauhaus“ bzw. der „School of Design“, in enger wechselwirkender Zusammenarbeit mit vielen Kollegen und Schülern. In dieser wurden modellhaft visuelle Kommunikationsweisen untersucht und die befreiten Mittel der neuen, sozial und humanistisch verantwortungsbewußten Funktionalisierung unterworfen. Am „Licht-Raum-Modulator“ hat H. Weitemeier angedeutet, wie produktiv wechselwirkend Lehre, Schüler-Arbeiten, eigene Untersuchungen und Gestaltungen aufeinander bezogen sind und wie selbst der Vollendung der Vision neue Schritte folgen.

Das Ausschreiten jenes umfänglichen Spielraumes von Gestaltungsaufgaben teilte Moholy-Nagy mit den anderen Konstruktivisten. Innerhalb weniger Jahre zwischen 1919 mit den ersten kubokonstruktivistischen Bildern mit Zeichenkonglomeraten moderner Zivilisationsversatzstücke (Brückenbild, Großes Eisenbahnbild), die wie

1 Moholy-Nagy und Christian Dell mit Lehrlingen und Gesellen der Metallwerkstatt des Bauhauses, um 1924



„Pathosformeln“ der neuen gestalterischen und Wirklichkeitsvision wirken, der ersten Kunde vom sowjetrussischen Konstruktivismus noch in Räte-Budapest, dann 1920 im exilierten linken „Ma“-Kreis in Wien, vermittelt unter anderem durch Béla Uitz, Moholy-Nagys Eintreffen Januar 1921 in Berlin und dem Anschluß an die 1922 sich bildende lose Vereinigung meist revolutionär gesinnter sowjetrussischer (Lissitzky; N. Gabo), ungarischer (E. Kállai, L. Péri, A. Keményi-Durus) und deutscher (H. Richter; G. Caden) Konstruktivistinnen, nahm er vielfältige Impulse auf und fand rasch sein persönliches Konzept. Kenntnis der „de Stijl“-Variante, die befreiende Wirkung von „Dada“, so durch K. Schwitters' unbefangenes Umgehen mit allen Materialien kam hinzu. Moholy-Nagys unverwechselbare Handschrift innerhalb des Konstruktivismus hängt sowohl zusammen mit seiner individuellen und dabei auch politischen Biographie bis 1921/22 als auch mit den dynamischen Umschichtungen der europäischen Kunstszene jener Jahre, auch damit, daß er bereits auf den Resultaten eines längeren Entwicklungsprozesses des Konstruktivismus aufbauen konnte, wie er sich bekanntermaßen im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts vollzog. Der Sprung aus den ab 1916 datierenden frühen gegenständlichen, figürlichen und landschaftlichen Zeichnungen in das Wagnis der freien Form und Konstruktion ist entschlossen und radikal und mit Ausnahme der Gemälde von 1919 fast ohne Vermittlungen. Die Situation als Autodidakt mag dem günstig gewesen sein. Damit verkörperte Moholy-Nagy aber bereits *eine* der Eigenschaften des neuen „Künstler-Konstrukteurs“ – um in den sowjetrussischen Termini zu sprechen, die ihm durch Lissitzky (auch durch dessen und Ehrenburgs Zeitschrift „Vjestsch“) und die erste russische Kunstausstellung 1922 in Berlin geläufig geworden sein mögen – nämlich die Eigenschaft der Beweglichkeit, Flexibilität, des angemessenen und darin freien wie zweckmäßigen, ökonomischen wie in Material und Konstruktion und Komposition erfindungsreichen Reagierens auf die jeweilige Gestaltungsaufgabe. In seinem späteren Bauhausbuch „Von Material zu Architektur“ und in „Vision in Motion“ begegnen wir dann den Zusammenfassungen wesentlicher Grundlagen der konstruktivistischen Methode, wie sie zeitlich vorangehend teilweise in den Studien von Malewitsch, umfassender in denen Lissitzkys erscheinen. Daran seien einige Thesen geknüpft. [3]

1. Gleich Lissitzky und anderen nicht nur sowjetrussischen Konstruktivistinnen ist für Moholy-Nagy der Konstruktivismus weder Stil noch Gestaltssymbol für das schon Fertige im Weltgebäude. Er ist vielmehr – mit den Worten Lissitzkys – sowohl „das klare Zeichen und der Plan einer gewissen neuen, noch nicht dagewesenen Welt“ als auch eine Methode, das ganze Leben wissenschaftlich-künstlerisch anzupacken. Insofern ist das einzelne Werk, so sehr ein Kunstwerk immer für sich steht, für die „produktivistische“ Strömung des Konstruktivismus, gleich ob als klassische Malerei oder als Collage, als Photographie oder als plastisches Objekt, als Photogramm oder als funktionaler Entwurf gefertigt, Gestaltssymbol im Sinne eines Modells, im Sinne des Vormachens adaptierbarer Varianten, der Demonstration von Möglichkeiten schöpferischen Verhaltens als menschlicher Gattungspotenz. Damit aber wird der Kunst eine wenn nicht neue, so doch erweiterte Funktion gewiesen. Angesichts von Moholy-Nagys „Licht-Raum-Modulator“ ist beispielsweise die Frage von Weite-

meier berechtigt, ob dies „Kunstwerk oder Maschine, ... Ideenträger oder Experiment“ ist. Moholy-Nagy hatte bereits 1922 gemeinsam mit A. Kemény im Manifest für eine dynamisch-konstruktive Kunst den Weg des Verständnisses gewiesen, indem dort von „Demonstrationsapparaten“ (allein der Apparat-Begriff ist für das neue Bewußtsein der technischen Vermittlungen von Kunst aufschlußreich) die Rede ist, aber auch vom Menschen als *aktivem Faktor*, als dem eigentlichen Zielpunkt und – analog zu Lissitzkys Formel von der neuen „Monumentalität des fließenden Lebens“ – vom „dynamischen (Prinzip) des universellen Lebens“. Damit wurden bereits um 1922 von Moholy-Nagy und anderen Grundlagen vorbereitet für den von K.-H. Hüter in diesem Heft erörterten Begriff „Gesamtwerk“.

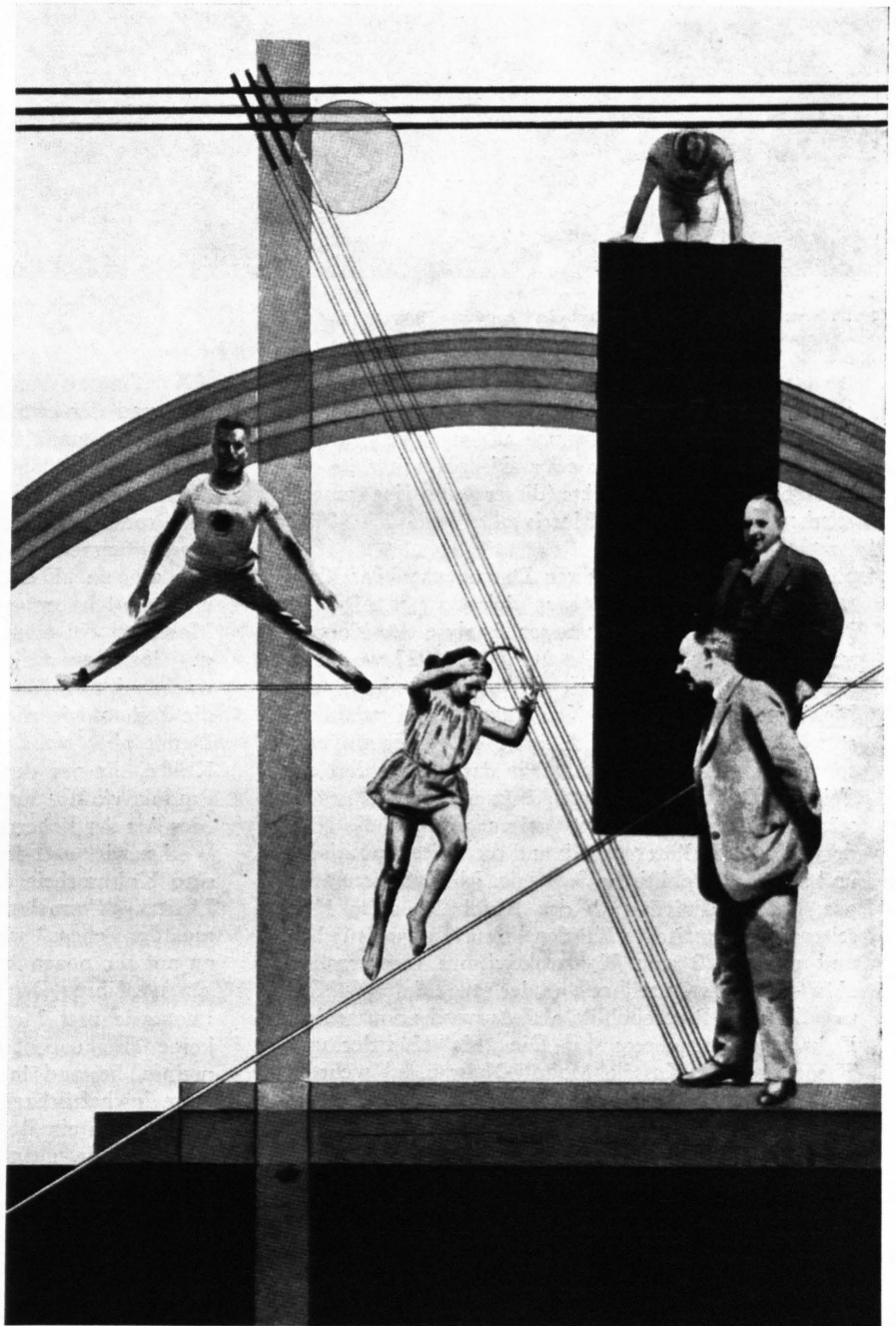
1936 wies Moholy-Nagy in einem Aufsatz auf Anwendungsbereiche des „Licht-Raum-Modulators“ für Lichtspiele in freien und geschlossenen Räumen hin. Insofern ist dieser mehr als ein Museumsobjekt, zu dem er verwandelt, allerdings auch mißwandelt worden ist. Er ist auch nicht nur phantasievolle, im extrem utilitaristischen Verständnis unsinnig-zweckfreie Maschine, sondern eben Demonstrationsapparat, Lernapparat. Dieser demonstrierende und damit gestalterisch „rhetorisch“ argumentierende, die Mittel für die Zwecke und Strukturen zeigende, sie entfaltende und sie nicht verschleiende Charakter ist auch den verschiedenen photographischen Arbeiten von Moholy-Nagy eigen. Das gilt nicht zuletzt für jene kostbaren, gesellschaftlich und politisch bekenntnishaften Photomontagen wie „Militarismus“ von 1924 – geschaffen im Jahr breiterster Aktionen in Deutschland zum Gedenken an den Beginn des ersten Weltkrieges und gegen den Militarismus. Damit begründete Moholy-Nagy neben J. Heartfield, A. Rodtschenko und M. Szczuka die politische, revolutionäre Photomontage in ihrer reifen Form.

2. Mit diesem demonstrativen gestalterischen Vorgehen untrennbar verbunden ist das bekannte Prinzip des Elementarismus, ästhetisch zunächst formuliert als Befreiung der Mittel von gegenständlichen, thematischen und sonstigen Zwängen und deren Purifizierung auf Grundelemente hin, über die es durchaus – wie im holländischen Neoplastizismus – zu Brüchen kommen konnte zwischen „weltanschaulicheren“ (utopistischen) und „pragmatischeren“ Konzeptionen. Unsererseits ist lange übersehen worden, daß die Vorstellung von der Befreiung der einzelnen Sprachelemente der Kunst (nicht nur der geometrischen) *nicht* abgelöst werden darf von anderen Begriffen der konstruktivistischen Doktrin, nämlich dem der „Erfindung“ und des damit unlöslich zusammenhängenden sozialkulturellen und sozialästhetischen Gebrauchswert- und *Funktionsbegriffs*. Damit war seinerzeit eine Absage an metaphysische Spekulationen verbunden. Positiv formuliert: die Suche nach analogen, also nicht identischen Arbeitsweisen und Gestaltungsverfahren zur Maschine. Im besten Sinn ist dieser Elementarismus ein Ausgangspunkt für jene jüngst von dem Literaturwissenschaftler W. Mittenzwei mit Blick besonders auf Brecht und Eisler „Materialästhetik“ genannte universelle Verfügbarkeit über alle Gestaltungsmittel entsprechend den jeweiligen Aufgaben und Funktionen und gemäß den neuen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen unseres Jahrhunderts. [4] Damit wurde zugleich der Sprachcharak-

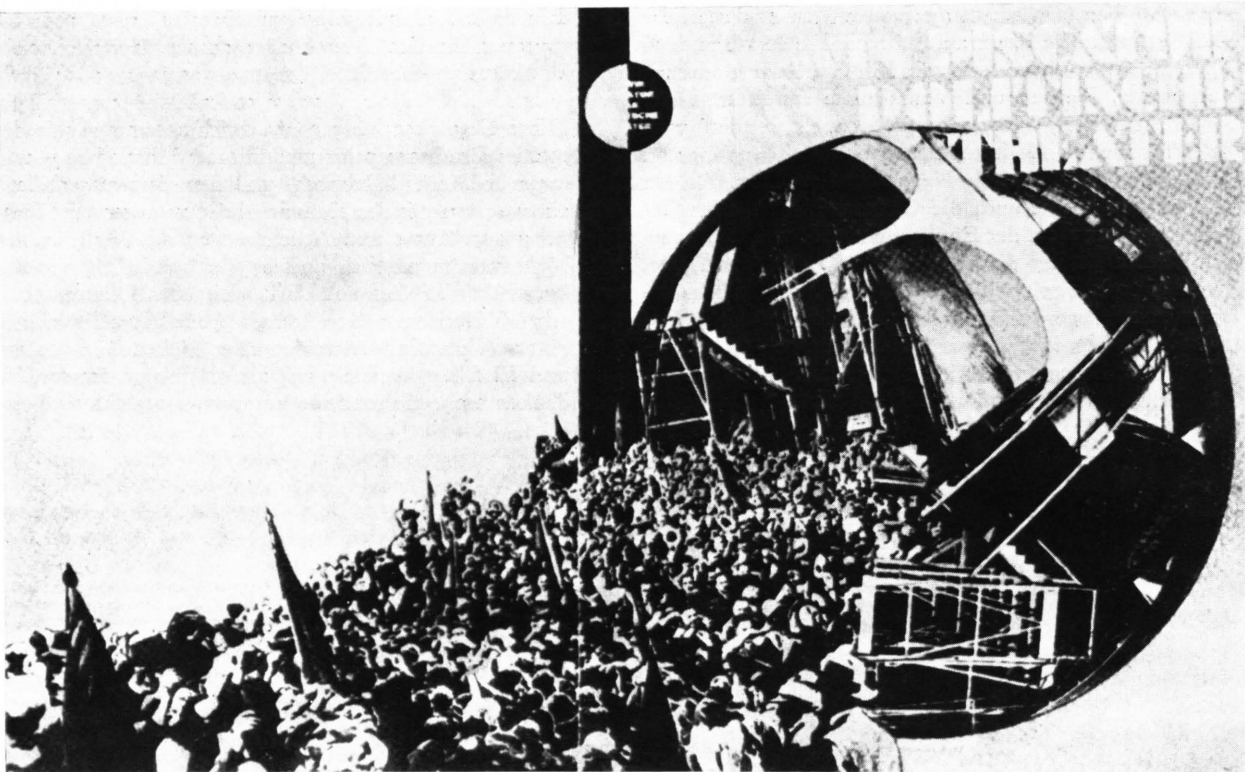
ter von Kunst verdeutlicht, wurde das grammatische und syntaktische Repertoire überprüft, neu zusammengesetzt und nicht zuletzt mit Blick auf die modernen Apparate, Medien und Verhältnisse erweitert. Diese sind für Moholy-Nagy nicht Selbstzweck, sondern werden für die soziokulturelle Kommunikation untersucht, wie schon Sibyl Moholy-Nagy angedeutet hat. Zu den Resultaten gehört auch die Gleichrangigkeit *aller* Gestaltungsaufgaben, der Entwurf einer Demokratisierung im Gebrauch des Ensembles der Künste gegen alle, weil historisch zeitweiligen (und wohl auch im Sozialismus zeitweiligen) hierarchischen Ordnungen. Für Lisitzky – schon in Witebsker Unowistexten von 1920 – findet der Gestalter „für die gegebenen Funktionen die einfachste ‚selbstverständliche‘ Zusammensetzung der

Elemente“. Damit aber wurden schließlich Beiträge geleistet für den Abbau bürgerlicher Mystifikationen des künstlerischen Schaffensprozesses.

3. Diese Gedanken hängen ursächlich zusammen mit der meines Erachtens prinzipiellen materialistischen – und zwar im Kern dialektisch- und historisch-materialistischen – Polemik des Konstruktivismus gegen die Trennung von Kunst und Arbeit, gegen die Spaltung des „Schaffens in nützlich und nutzlos“, letztlich mit der konstruktivistischen und darin weitgehend kommunistischen Vision einer Gesellschaft produktiv tätiger, ihre Sinnerfüllung findender Menschen. Neben B. Arwatow und El Lissitzky hat wohl Moholy-Nagy diesen Gedanken am umfassendsten ausgeprägt sowohl als Leit-



2 Fotomontage Zirkusszene:
Ein besserer Herr, um 1924



3 Buchumschlag für Erwin Piscator: Das politische Theater, 1928

stern eigenen Experimentierens als auch Lehrens. Es wird in der weiteren Forschung zu fragen sein, inwieweit es eine Kontinuität oder Diskontinuität in der Ausarbeitung dieses Aspekts (dieser Seite) einer marxistischen Ästhetik seit W. Morris gibt.

4. Einen Schlüssel zum weiteren Durchdenken des Konstruktivismus und des eigenen Beitrags von Moholy-Nagy sehe ich in der genaueren Analyse der Kontroversen zwischen 1919–1922. Im Jahre 1922 wurde in der ungarischen Zeitschrift „Egység“ (Einheit) das Manifest der sowjetischen Konstruktivisten-Produktivisten abgedruckt, um das sich eine breitere Polemik entspann. Ich gehe hier nicht weiter darauf ein, daß ein Teil der Debatten zusammenhängt mit der Selbstverständigung der ungarischen Emigranten über die Niederwerfung der Räterepublik und die weitere politische und auch kulturpolitische Strategie. Ich klammere auch aus, daß im Pulverrauch der Revolution Béla Kun seitens der ungarischen KP den linksavantgardistischen und nach 1920 zum Konstruktivismus tendierenden „Ma“-Kreis, der ja teilhatte an der revolutionären Kulturpolitik der Räterepublik, als „Auswuchs bürgerlicher Dekadenz“ betrachtete. [5] Die „Ma“-Künstler und Theoretiker (L. Kassák, Moholy-Nagy u. a.) wehrten sich dagegen, indem sie richtigerweise auf die sofort und notwendig der politisch-ökonomischen Revolution folgende Kulturrevolution verwiesen, andererseits damit utopische Forderungen verbanden einschließlich des Sprungs in den Kommunismus. Moholy-Nagy 1922: „Ein wahrhaft revolutionäres System würde sich in allen Aspekten von der herkömmlichen alten Struktur unterscheiden“. Das ist aber nur der eine Aspekt, erklärbar angesichts des Beginns des sozialistischen Auf-

baus und der ersten tastenden, realen Schritte. Denn was wußte man 1920 vom Sozialismus wirklich? Andererseits hat Moholy-Nagy im gleichen Jahre 1922 in „Ma“ versucht, materialistisch, aus der Revoltierung der Produktivkräfte den Sozialismus zu begründen, so verschwommen seine Vorstellungen auch im einzelnen sein mögen: „Die Technologie kennt keine Tradition und kein Klassenbewußtsein. Jeder kann Herr über die Maschine sein oder ihr Sklave. Hier liegt die Wurzel des Sozialismus ... Die Maschine bedeutet das Erwachen des Proletariats ... Das ist unser Jahrhundert: die Technologie, die Maschine, der Sozialismus.“

Damit aber stand Moholy-Nagy an der Seite jener Kräfte, die aus der „doppelten Revolution“, der der Produktivkräfte und der der Produktionsverhältnisse (der Art der Beherrschung der Produktivkräfte!), ihrer Wechselwirkung, die Ansprüche an die neue künstlerische Kulturarbeit entwickelten. Und auch seine und Lissitzkys Formel vom Konstruktivismus als „Sozialismus des Sehens“ wird von daher einsehbar. Sie spielt an auf die neuen kollektivierenden Gestaltungspotenzen und ihren Beitrag zur Schulung von Sensibilität, Phantasie und Menschlichkeit. Moholy-Nagy sah da keine Trennungen. Glück für das Proletariat, wie er meinte, bestand in der allseitigen Beherrschung der Gemeinschaftlichkeit. Die neue Kunst und Ästhetik war für ihn ein Reflex der objektiven Vergesellschaftungsprozesse und Suche nach einem neuen, nicht mehr vorindustriellen humanistischen Verständnis von Kunst. Moholy-Nagys persönliche Folgerung aus den Revolutionen und den Niederlagen war, für die neue Zeit an den richtigen Schulen die neue Menschheit vorbereiten zu helfen. Sein Schritt 1923 ans „Bauhaus“ war also sozial, politisch, ideologisch und ethisch motiviert, er

hatte die auf diesem Colloquium mehrfach skizzierten Vorzüge und Grenzen des „Bauhaus“-Programmes. Er war aber auch, was wir nicht vergessen sollten, bei ihm stets verbunden mit Kapitalismuskritik (noch in „Vision in Motion“), und er war Teil der konstruktivistischen Absage an die dadaistische pure Negation und Destruktion des Bestehenden. 1922 verurteilten Moholy-Nagy, Kállai, Kemény und Péri in einer Erklärung bourgeoise Tendenzen im Konstruktivismus. Aus ihrem damaligen Verständnis meinten sie den „technischen Naturalismus“ bei einigen sowjetrussischen Konstruktionisten (Gruppe „Obmochu“) und den „de Stijl“-Ästhetizismus. Sie sprachen sich für konstruktive Arbeit aus, im Gegensatz zur damaligen „Dada“-Antwort des namhaften Berliner Dadaisten R. Hausmann. Dieser war zwar auch für eine klassenlose Gesellschaft, wollte aber letztlich nur Destruktion der alten durch die deklassierten Künstler gelten lassen. [6]

Moholy-Nagy neigte wie andere Künstler der zwanziger Jahre, Stilkunst und Expressionismus darin beherbend, einem kulturell-ethisch akzentuierten Sozialismus zu („Sozialismus des Bewußtseins“ in seiner Formulierung von 1922). Das mag problematisch gewesen sein, weil es den Klassenkampf unterschätzte und konnte auch die Meinungsverschiedenheiten mit anderen Sozialisten vertiefen. Aber wir wissen heute sehr gut, welch wachsende Bedeutung die qualitativen Seiten des Lebens für uns haben – also ist auch hier perspektivische Sicht in der Interpretation möglich.

5. Auf ein Problem ist noch hinzuweisen, das der weiteren Klärung bedarf. Moholy-Nagy und verwandten Künstlern wurde unter den Gegebenheiten des scharfen Klassenkampfes und des Faschisierungsprozesses um 1930 der Vorwurf gemacht, daß ihre Experimente die Massen noch weiter von der Kunst, besonders der revolutionären Kunst getrennt hätten (vgl. auch die Debatten um 1930 in der Sowjetunion). Sicher, die Kluft Kunst – Volk war in den zwanziger Jahren unter den kapitalistischen gesellschaftlichen Bedingungen trotz bester Absichten – wie in den Erklärungen des „Arbeitsrates für Kunst“ oder des „Bauhauses“ – nicht zu schließen. Wir wissen, daß Brecht, Piscator und Eisler um 1930 intensiver das Beziehungsgefüge „Massenwirksamkeit – Experiment“ erörterten, weil die Wirklichkeit sie dazu

trieb. Auch bei Moholy-Nagy gibt es in den dreißiger Jahren Gedanken zum Vorseilen der „Moderne“. Wir sollten daher auch sehen und die Gründe und Ursachen weiter erörtern, daß die soziale, progressive und revolutionäre Indienstnahme der aus der gesamten avantgardistischen Bewegung sich bildenden neuen Material- und Funktionalästhetik bis zu den dreißiger Jahren nur teilweise gelang und unserer weiteren auch praktischen Aneignung bedarf.

Literatur

- [1] S. Moholy-Nagy, L. Moholy-Nagy, mit einem Vorwort von W. Gropius; J. Szabó, A magyar aktivizmus története, Budapest 1971; Katalog Magyar Aktivizmus, Pécs 1973; Katalog ungarische Avantgarde 1909–1930, Text E. Körner, München 1971/72; Katalog L. Moholy-Nagy. Kiállítása, Ausstellung der Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1975; – H. Weitemeier, Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy, Bauhaus-Archiv, W-Berlin 1972; L. Moholy-Nagy. Mit Beiträgen von W. Herzogenrath, T. Osterwold, H. Weitemeier, Stuttgart 1974.
- [2] Als Auswahl nenne ich: A. Stern, M. Szczuka na tle swoich czasów (Sammelband: Ze studiów nad genezą plastyki nowocześniejszej w Polsce, Wrocław 1966); J. Davydov, The October Revolution and the Arts, Moscow 1967; W. Chasanowa, Iz istorii sowjetskoj architektury. Dokumenty i materialy, 2 Bde., Moskau 1963–70; O. A. Shvidkovsky u. a., Building in the USSR 1917–32, London 1971; I. Matsa, Constructivism. A Historical and Artistic Appraisal, in: Studio International 183, 1972; V. Angelov, Konstruktivizmut, Sofia 1972; Constructivism in Poland 1923 – 19 – 36, Katalog, Essen, Otterlo 1973 (Einführung R. Stanisławski); J. Kroha, J. Hruza, Sovětská architektonická avantgarda, Prag 1973; Sz. Bojko, Rot schlägt Weiß. Die neue Grafik und das Design der russischen Revolution, München 1975.
- [3] Ausführlicher in meiner Promotion-B-Schrift „Studien zu Theorie und Geschichte des Konstruktivismus“, Humboldt-Universität zu Berlin, 1977.
- [4] W. Mittenzwei, Brecht und die Schicksale der Materialästhetik, in: Dialog 75. Positionen und Tendenzen (Henschelverlag), Berlin 1975.
- [5] Dieses und die folgenden Zitate vgl. Katalog Ungarische Avantgarde, a. a. O., bzw. S. Moholy-Nagy, a. a. O.
- [6] Diese Kontroverse kommentiert und dokumentiert bei L. O’Konnor, Viking Eggeling. 1880–1925. Artist and Film-Maker, Stockholm 1971 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 23).